Créer un compte Se connecter

Article Discussion Lire Modifier le code Historique Rechercher

WIKIPÉDIA
L'encyclopédie libre

Navigation
Accueil
Portails thématiques
Article au hasard
Contact

Contribuer
Débuter sur Wikipédia
Aide
Communauté
Modifications récentes
Faire un don

Imprimer / exporter
Créer un livre
Télécharger comme PDF
Version imprimable

Outils
Pages liées
Suivi des pages liées
Importer un fichier
Pages spéciales
Adresse de cette version
Information sur la page
Élément Wikidata
Citer cette page

Autres langues
Asturianu
Български
Bosanski
Català
Čeština
Dansk
Deutsch
English
Esperanto
Español
Eesti
فارسی
Suomi
Hrvatski
日本語
한국어
Plattdüütsch
Nederlands
Norsk nynorsk
Norsk bokmål
Polski
Română
Русский
Svenska
Kiswahili
Tiếng Việt
中文
Modifier les liens

Musique de film

Cet article ne cite pas suffisamment ses sources (janvier 2010).

Si vous disposez d'ouvrages ou d'articles de référence ou si vous connaissez des sites web de qualité traitant du thème abordé ici, merci de compléter l'article en donnant les références utiles à sa vérifiabilité et en les liant à la section « Notes et références » (modifier l'article).

La **musique de film** est la musique utilisée pour un film, voulue par le réalisateur et/ou le producteur. Il peut s'agir de musique pré-existante (compilations, reprises, comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, *Trainspotting*, ou *Pulp Fiction*), ou de musique composée spécialement pour le film : on parle alors de « bande originale » (BO), en anglais « *original soundtrack* » (OST).

Une musique de film peut être constituée de chansons ou de morceaux instrumentaux, qui constituent la partition du film (en anglais « *film score* »).

Session d'enregistrement de la musique du film *Nouvelle-France* à Prague en 2004

Sommaire

1 Histoire
1.1 L'origine de la musique au cinéma
1.1.1 L'arrivée du son optique
1.2 Les pouvoirs de la musique
1.2.1 Rapport de la musique au film
1.2.2 Peut-on "mesurer" la place de la musique dans un film ?
2 Fabrication de la musique de film
3 L'héritage de la musique classique
4 Couples compositeur / réalisateur
5 Réalisateurs-compositeurs
6 Apparitions du musicien, dans le film
7 Musiques de film célèbres
8 Récompenses
9 Notes et références
10 Annexes
10.1 Bibliographie
10.2 Articles connexes
10.3 Liens externes

Histoire [modifier le code]

L'origine de la musique au cinéma [modifier le code]

La musique de film a fait sa première apparition le 17 novembre 1908, jour de sortie du film *L'Assassinat du duc de Guise*, d'André Calmettes et Charles Le Bargy. La musique de ce film fut composée par Camille Saint-Saëns, qui devint ainsi le premier compositeur de renom à composer une musique spécialement pour un film.

Du simple pianiste dans la salle obscure aux bandes originales spécialement composées, la musique est très vite devenue une composante essentielle de la dramaturgie cinématographique.

À l'aube du cinéma, le son n'existait pas. Cependant, la projection de film était souvent accompagnée par un piano ou même par un orchestre, pour des raisons multiples : couvrir le bruit du projecteur, rassurer les spectateurs dans le noir, distraire l'oreille, renforcer le découpage mais aussi le lien entre les différentes scènes du film, prolonger la tradition des spectacles « audiovisuels » antérieurs au cinéma muet (spectacles de cirque, de magie, ballet, lanterne magique...). Mais cet accompagnement renforçait aussi le rythme et l'émotion. C'est ainsi qu'en 1909, les films Edison éditent *Suggestion for Music*, un catalogue dans lequel chaque action ou émotion est associée à une ou plusieurs mélodies extraites du répertoire classique. De même, *Playing to Picture* (W.T. George, 1912), *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (J.S. Zamacki, 1913), *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists : A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* (Ernö Rapee, 1924) sont des ouvrages musicaux qui classent minutieusement les pièces classiques et les compositions originales. Mais les musiciens jouant pendant la projection d'un film sont exposés à de nombreux problèmes : fluctuations dans la vitesse de déroulement des films, état des copies qui se détériorent très vite, etc. Ceci oblige les musiciens à achever, changer voire sauter précipitamment un morceau. La synchronisation entre le son et les images est un problème majeur au début du siècle.

L'arrivée du son optique [modifier le code]

Dès 1903, le Français Eugene Lauste, puis l'Américain Lee De Forest tentent de rassembler musique et images sur un même support. C'est en 1923 que les premières démonstrations des Phonofilms de Lee de Forest émergent : l'industrie du cinéma ne réagit pas. En 1926, le procédé Vitaphone, qui enregistre le son sur un disque et le synchronise avec le projecteur est un triomphe, tout comme le célèbre film sonore américain *Le Chanteur de jazz* (1927) d'Alan Crosland qui impose par son succès le cinéma parlant. Cinéastes, producteurs et musiciens prennent conscience du rôle de la voix, des bruits et de la musique dans un film.

Les pouvoirs de la musique [modifier le code]

Sa fonction expressive se situe à plusieurs niveaux associés ou non, dramatique, lyrique, esthétique ou symbolique dans un rapport plus ou moins distancié avec ce qui se passe sur l'écran, que ce soit pour caractériser ou illustrer musicalement la scène, lui conférer un pouvoir émotionnel sur le spectateur, voire lui faire jouer le rôle d'un personnage ou un évènement symbolique par l'usage d'un leitmotiv.

Les premières partitions écrites spécifiquement pour le cinéma jouent généralement le même rôle que les morceaux du répertoire classique qu'elles remplacent : elles ne font que soutenir le discours cinématographique, souvent avec emphase et redondance. Cette réduction de la musique à une fonction de doublage amènera le compositeur Igor Stravinski à la comparer à du « papier peint »[1].

Petit à petit, la musique brise le cocon de simple accompagnement sonore. Elle dépasse son rôle d'illustration pour apporter une dimension supplémentaire chargée de sens. Au-delà de son apport esthétique, elle devient utile et participe au récit.

La partition de John Williams en est un exemple révélateur ; elle transforme l'attente du spectateur en véritable angoisse dans le film *Les Dents de la mer* de Steven Spielberg. Le thème musical devient un leitmotiv induisant l'appréhension à lui seul, à plusieurs reprises dans le film.

En 1969, le rock fait son apparition dans la musique de film. La bande originale enchaîne les tubes. La commercialisation des musiques de film devient populaire. Les ventes de bandes originales explosent en proposant une compilation de morceaux connus.

La musique devient indissociable de l'image et nombreux sont les réalisateurs qui lui accordent une place de choix. Les thèmes musicaux de certains films sont devenus de grands succès populaires: la musique des *Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936), le célèbre thème joué à la cithare dans *Le Troisième Homme* de Carol Reed (composé par Anton Karas), ou encore le Sirtaki dans *Zorba le Grec* de Michael Cacoyannis (1964) composé par Mikis Theodorakis, sans oublier le célébrissime générique d'*Il était une fois dans l'Ouest* (Ennio Morricone) ou la *Marche impériale* dans Star Wars (signée de John Williams) de Georges Lucas. De nombreux cinéastes, et non des moindres, ont considéré que la musique était un langage à part entière dans leurs films et qu'elle contribuait à la narration et à la dramaturgie de la fiction comme le souligne Mario d'Angelo[2]. Yannick Rolandeau[3] prête ainsi à Jean-Luc Godard cette affirmation : "dans audiovisuel, audio vient en premier". La musique vient en appui de la narration, voire devient un protagoniste à part entière comme l'estime Alexandre Tilsky[4] en se référant au propos de Steven Spielberg sur la musique écrite par John Williams pour Indiana Jones. Pour Mario d'Angelo, cette vision n'est pas très éloignée de celle d'un Claude Pinoteau, coscénariste et réalisateur de *La Boum* (1980), qui dit avoir voulu, pour certaines scènes, utiliser la musique plutôt que les dialogues de comédiens dans ce qu'il appelle des « scènes d'éloquence muette » où seules parlent les images et la musique[5].

Des collaborations durables s'installent entre metteur en scène et compositeur qui partagent le même univers, la même sensibilité : Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann, Sergio Leone et Ennio Morricone, Steven Spielberg et John Williams, David Cronenberg et Howard Shore, David Lynch et Angelo Badalamenti, Tim Burton et Danny Elfman, Robert Zemeckis et Alan Silvestri, James Cameron et James Horner ou en France Georges Delerue et François Truffaut, Luc Besson et Éric Serra, Claude Sautet et Philippe Sarde.

Dans les années 1990, la musique de film interagit avec le récit et l'on peut ainsi voir les personnages de *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) se mettre à chanter alors que le film n'est pas une comédie musicale.

En 1995, cherchant à renouer avec plus de simplicité et de sincérité, le vœu de chasteté du Dogme95 interdit d'utiliser toute musique qui ne ferait pas partie de l'histoire, c'est-à-dire hors-diégèse (elle ne doit pas être rajoutée au montage, elle doit faire partie de la scène : les personnages peuvent l'entendre, on dit alors qu'elle est diégétique).

Bollywood et ses productions représente un cas particulier proche de la comédie musicale, car outre la bande-son habituelle, il y a systématiquement des scènes de groupes chantées et dansées qui interrompent la trame de l'histoire, apportant fraicheur et entrain, ou mélancolie et tristesse... Ces passages sont encore plus particuliers car ils sont chantés en playback par des professionnels alors que les comédiens font semblant de chanter à l'écran.

Rapport de la musique au film [modifier le code]

Pour Igor Stravinski, la musique était du « papier peint » pour le film[1,6] ; il signifiait par là que la musique devait

supporter l'image et l'histoire, mais ne pas prendre le pas. Dans les films musicaux, au contraire, la musique est souvent un facteur prépondérant puisque c'est elle qui guide le rythme du film : la diction (chant) des acteurs, leurs mouvements, les mouvements de caméra…

Les réalisateurs et les producteurs sont conscients de son importance, notamment de l'émotion qu'elle peut susciter chez le spectateur, des pleurs associés aux violons à l'excitation d'une musique saccadée avec un son saturé, en passant par l'inquiétude, l'angoisse ou l'inconfort d'une musique dissonante.

Dans certains cas, le réalisateur est guidé par une musique, une chanson, un morceau qu'il a en tête, et qui pourra faire partie ou pas de la musique du film. Le réalisateur français Claude Lelouch est coutumier de cette méthode ; il travaille, avant tournage, avec un compositeur, tourne et monte avec, pour témoin, la musique pré-enregistrée, puis, peut demander au compositeur d'adapter sa musique à la durée du montage final. D'autres réalisateurs tournent et montent leur film avec une musique qu'ils aiment et écoutent avec un baladeur cette musique dite « temporaire » afin de donner du rythme aux images.

Peut-on "mesurer" la place de la musique dans un film ? [modifier le code]

La place de la musique est liée à la conception globale qu'aura le réalisateur (et parfois le producteur) de l'oeuvre audiovisuelle ainsi qu'à la qualité de l'activité conjointe réalisateur/compositeur (le compositeur étant choisi pour la musique originale mais pouvant aussi souvent être le conseiller pour le choix d'autres musiques que celles qu'il compose pour le film et qui sont alors incorporées dans la bande son). Dans cette perspective, pour Mario d'Angelo[7], il est certain que le budget consacré à la musique dans une production cinématographique peut avoir un impact sur l'oeuvre finale, mais la dimension économique n'explique pas tout. Marc-Olivier Dupin soulignait déjà que : "Les Anglo-saxons ont une exigence plus équilibrée dans les différents champs de la création concourant à la confection du film. Ils accordent un soin particulièrement attentif à la musique et la bande son dans toutes ses composantes."[8]. Ce "soin final" n'a évidemment pas pour seule explication le budget disponible.

D'autres raisons expliquent également la place et l'impact de la musique dans une oeuvre cinématographique dont l'art sonore n'est qu'une composante, parmi d'autres, pouvant être "utilisée" en vue de différents résultats possibles. Ainsi par exemple, la durée de la musique et son mixage dans la bande son du film *Nue propriété* de Joachim Lafosse (Isabelle Huppert dans le rôle titre) sur une durée totale d'une heure et vingt huit minutes, les séquences avec musique (arrangements de la *2ème Symphonie* de Gustav Mahler par Uri Caine) représentent seulement deux minutes vingt trois secondes. Mais la musique est utilisée par le réalisateur dans un souci de réalisme et pour favoriser l'atmosphère pesante de son drame, réservant une seule plage à la musique (il n'y a plus de dialogues) à la conclusion du film, juste avant le générique final, qui redevient silencieux (comme l'est d'ailleurs aussi le générique de début).

Si l'analyse du rôle que joue la musique dans un film ne peut être que qualitative, Mario d'Angelo estime cependant que cette analyse peut être accompagnée d'éléments tangibles ; ils ne permettront que de mieux étayer l'analyse plus globale du contenu audiovisuelle et en particulier d'une fiction audiovisuelle[9]. Dans l'étude qui figure dans la publication et qui a été conduite par une équipe d'universitaires de l'OMF et du CEISME[10], Mario d'Angelo pointe les différentes variantes possibles par rapport à la place de la musique en définissant, outre un critère de durée, un critère de niveau de mixage : "musique forte ou seule" (comme la séquence finale de *Nue propriété*) "musique égale à la voix" et "musique en retrait". La vérification a été faite sur un ensemble 40 contenus audiovisuels parmi lesquels 6 films long métrage. Ceux-ci montrent une grande diversité du point de vue des deux critères tangibles de durée et de niveau de mixage de la musique. A l'opposé de *Nue propriété*, le film *Casino Royale*, un James Bond réalisé par Martin Campbell (2006) avec une musique originale de David Arnold, se distingue d'abord par la durée de la musique par rapport à la durée totale du film (80%) mais ici aussi "la musique" représente un ensemble d'oeuvres musicales incorporées dans la bande son[11], y compris une chanson interprétée par Chris Cornell et composée pour la circonstance par David Arnold. Elle ne fait cependant pas partie en tant que telle de la BO mais de l'album du chanteur. De plus, un certain nombre de séquences présentent la particularité d'un mixage de la musique avec les bruitages liés aux séquences d'action[12].

La mesure de la musique ne préjuge en rien de sa qualité. Toutefois, elle est également nécessaire pour la gestion des droits de propriété intellectuelle liés aux oeuvres musicales ou leurs extraits utilisés (musique originale, musique préexistante c'est-à-dire enregistrée dans un autre contexte ou pour d'autres buts que le film dans lequel elle est incorporée)[13].

Fabrication de la musique de film [modifier le code]

On distingue en général plusieurs types :

- **BO classique** : musique originale écrite pour le film par un compositeur de musique « classique » instrumentale, orchestrale et/ou chorale (*Sueurs froides*, *Le Bon, la Brute et le Truand*, *Star Wars*, *Blade Runner*, *Titanic*, *Le Seigneur des anneaux*)
- **BO par un artiste populaire** : musique originale écrite pour le film par un artiste populaire (*More*, *La Folie des*

grandeurs, *Superfly*, *Virgin Suicides*, *There Will Be Blood*, Tron: Legacy)

- **Compilation** : reprises de morceaux déjà existants, classiques ou populaires (*2001, l'Odyssée de l'espace*, *Pulp Fiction*, *Trainspotting*, *Presque célèbre*, *Kill Bill*, *Inglourious Basterds*)
- **Enregistrement « live »** : musique jouée et enregistrée pendant le tournage[14], parfois sujet même du tournage.
- Des musiques de catalogue avec des déclinaisons dramaturgiques, composées et éditées spécialement pour être utilisées ultérieurement dans des films à venir. Ce type de production s'appelle « musique d'illustration » (*background music*) ou de façon péjorative « musique au mètre ».

Au moment de la sortie en salles, souvent avant pour les très grosses productions, plus rarement après pour d'autres, la musique d'un film peut être offerte au public et devenir un produit dérivé, édité sous le nom de « bande originale » ou « musique originale » (couramment abrégé en « BO » ou « OST »).

Pour certaines productions, il y a deux types de produits :

- Motion Picture Soundtrack, où sont regroupés généralement des titres « sur catalogue » fournies par les majors et apparaissant plus ou moins dans le film, ou des morceaux « inspirés par le film ». Suivant la production, il s'agit de chansons, de musique classiques ou de morceaux de jazz.
- Original Motion Picture Score, où figure la véritable musique composée pour le film.

L'héritage de la musique classique [modifier le code]

Il est assez courant de vouloir lier la musique de film à la musique classique, bien que les genres adoptés par les compositeurs de musiques de films soient très divers. Une versatilité qui s'étend de la musique symphonique (par exemple John Williams et Bernard Herrmann) à la musique minimaliste (Philip Glass, Michael Nyman).

Les compositeurs de l'Âge d'Or d'Hollywood (1930-1959), pour la plupart européens, mettent fin au cinéma parlant silencieux : la musique dialogue enfin avec l'image. Ils sont les véritables héritiers de la musique romantique de R. Wagner, J. Brahms et R. Strauss, et il est courant de trouver des structures musicales narratives proches à celles employées dans les poèmes symphoniques (Max Steiner, Miklós Rózsa, Bernard Herrmann).

Les décennies qui suivent (1960-1989) voient arriver l'intégration d'éléments de musique populaire, et l'utilisation diégétique de la musique. Les compositions deviennent davantage partie intégrante de l'action (Elmer Bernstein, John Barry, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith, John Williams).

À l'ère du numérique (depuis 1990), les moyens techniques digitaux, la prédominance des effets sonores, et les accords entre les majors et l'industrie du disque donnent parfois l'impression d'inhiber la richesse d'orchestration. Au départ fort inspirées (Hans Zimmer, Alan Silvestri, Danny Elfman, James Horner...), les partitions se ressemblent aujourd'hui de plus en plus, en particulier du fait de sociétés de production telles que Media Venture / Remote Control. Mais l'originalité et l'ambition restent encore présentes (notamment grâce à James Newton Howard, Howard Shore et Thomas Newman... ainsi qu'à la nouvelle génération constituée, entre autres, de Harry Gregson-Williams, David Arnold, Michael Giacchino, John Powell, Alexandre Desplat,...). De nombreuses innovations de la musique de film proviennent également de Hans Zimmer (utilisation des chœurs dans des musiques d'action depuis *USS Alabama*, mixité des musiques électronique et symphonique...). Ces innovations sont couramment reprises par des compositeurs de musique de film.

Lorsque l'on se livre [Qui ?] à une comparaison, il apparaît que la construction est très différente. Ainsi, le « classique » dispose d'une relative liberté de construction — même s'il y a des normes telles que le nombre de mouvements dans une symphonie — alors que le musicien de film doit parfois « coller » à la scène à l'image près. Les auteurs de musique de film sont parfois tenus à une certaine récurrence voire une certaine redondance. Ainsi, la même phrase musicale (thème) peut être déclinée de différentes manières tout au long du film, souvent avec des instruments différents. On se souviendra par exemple du thème du film *Les Tontons flingueurs* de Michel Magne, décliné version « grand siècle », mais également « yéyé années 1960 » et avec un banjo, lors du très fameux « bourre-pif » asséné à Bernard Blier par Lino Ventura.

Certains des compositeurs de musique de films ont été simultanément des compositeurs de symphonies, de concertos et/ou de ballets — Igor Stravinski, Jerome Moross, Arthur Honegger, Aaron Copland etc. Comme tels, ils ont été classés comme musiciens classiques. Pour les autres, il est indéniable que la plupart d'entre eux, souvent de par leur formation classique — ainsi par exemple Georges Delerue fut l'élève de Darius Milhaud[15] —, ou Philippe Sarde, l'élève de Noël Gallon[16]

Exemples :

- Gérard Calvi s'est inspiré de *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók dans *Allez France !*.
- Bill Conti reprend des phrases de Piotr Ilitch Tchaïkovski, les *Ballades et variations norvégiennes* d'Edvard Grieg, des passages de *La Moldau* de Bedřich Smetana, le 2e *Concerto pour violon* de Johannes Brahms, *Une nuit sur le mont Chauve* de Modeste Moussorgski et assez logiquement, des passages des *Planètes* de Gustav Holst dans *The Right Stuff* (*L'Étoffe des héros*). On retrouve également Marcel Tournier dans ce dernier film, lorsque les sept astronautes et leurs épouses regardent le spectacle de danse (chorégraphie sur un arrangement orchestral du *Clair de Lune* de Claude Debussy).

- Hugo Friedhofer reprend quelques thèmes du *Concerto pour Harpe* de Einojuhani Rautavaara dans *An Affair to Remember* (titre français : *Elle et lui*).
- Russell Garcia reprend la *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel ainsi que le 3e mouvement de Musique pour cordes, percussion et célesta de Béla Bartók dans *Time machine*.
- Bernard Gérard et Jacques Ertaud reprennent les concertos pour piano de Rachmaninov dans la musique de la série télévisée *Maria Vandamme*.
- Jerry Goldsmith reprend la *Sonate pour piano* d'Alberto Ginastera ainsi que le 3e mouvement de la *Musique pour Corde, Percussions and Celesta* de Béla Bartók dans *Coma*. Il reprend *L'enfant et le sortilège* de Maurice Ravel pour *Legend*, certains thèmes d'Isaac Albeniz pour *Basic Instinct*, *Le poème symphonique le Prince Ivanov* de Serguei Rachmaninov pour *Night Crossing* — titre français : La nuit de l'évasion. Les flûtes du film *Tora ! Tora ! Tora !* rappellent le troisième mouvement du *Cantus Arcticus* de Einojuhani Rautavaara ainsi que le 4ème mouvement de la *Symphonie N°4* de Alan Hovhaness. Dans Total Recall, il s'est inspiré de la *Symphonie N°2* en Si mineur de Joly Braga Santos. Dans Outland, on peut reconnaître des passages inspirés de la Suite *Le Mandarin Miraculeux* de Béla Bartók.
- Ron Goodwin est sans doute le plus proche d'Edward Elgar parmi les musiciens de films et en même temps il est probablement l'un des plus martiaux. On retrouve ainsi *Pomp and circumstance* dans les *Miss Marple* ou la *Bataille d'Angleterre*. Dans *Quand les aigles attaquent*, il s'est inspiré de *Musique pour Cordes, Percussions and Celesta* de Béla Bartók. Il mélange à merveille les instruments baroques et la guitare électrique dans *Miss Marple*.
- Bernard Herrmann s'est inspiré de Richard Wagner, d'Igor Stravinski [17], de Serguei Rachmaninov (*Les danses symphoniques*) et de Gustav Mahler — *Symphonie N°4* — dans *L'homme qui en savait trop*. Dans *La mort aux trousses*, il reprend la *3e danse symphonique* de Serguei Rachmaninov ; dans *Farenheit 451* il s'inspire de *Pavane pour une pour une Infante défunte* de Maurice Ravel ; enfin, dans *Voyage au centre de la terre*, il reprend le *Poème symphonique* d'Anton Dvorak et son utilisation de la harpe est très proche de celle de Marcel Tournier.
- James Horner pour *Star Trek 3* s'est inspiré de la *Symphonie alpestre* de Richard Strauss.
- Maurice Jarre reprend *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns pour *Lawrence d'Arabie*.
- Michael Kamen s'est inspiré de la *Symphonie N°5* de Pierre Wissmer pour la série des *Die Hard*.
- Michel Legrand et Henry Mancini (resp.) présentent des thèmes communs dans *L'affaire Thomas Crown* et *Columbo* (resp.).
- Michel Magne s'est inspiré de *Pierre et le loup* de Prokofiev dans *Fantômas*.
- Ennio Morricone s'est inspiré du *Concerto N°1 pour piano* de Béla Bartók et des *Jeux dans le cirque Maximus* de Ottorino Respighi pour le film *Peur sur la ville*.
- Alex North s'est inspiré de la *Symphonie N°3* (3e mouvement) de Camille Saint-Saëns, pour la musique de *The Agony and the Ecstasy*.
- Leonard Rosenman dans *Le Voyage fantastique* reprend *Shadows of Time* d'Henri Dutilleux ainsi que *Répons* de Pierre Boulez.
- Miklós Rózsa pour la musique de *Ben-Hur* reprend les *Nocturnes* de Claude Debussy (notamment pour le morceau intitulé *La maison de Hur*), *Pierre et le loup* de Sergueï Prokofiev et *Fantaisies* de Ralph Vaughan Williams. Pour *Le Cid* et *Ivanhoe*, il s'est inspiré de la *Symphonie N°3* de Joly Braga Santos. Pour *Le Cid*, on reconnaît des inspirations provenant du 4e mouvement de la *Musique pour Cordes, Percussions and Celesta* de Béla Bartók. Les *Nocturnes* de Debussy avaient déjà quelques années plus tôt inspiré Leigh Harline pour la musique de *Blanche Neige* (le fameux morceau intitulé *Magic Mirror* où la reine se contemple dans le miroir).
- Alan Silvestri dans *Retour vers le futur 3* reprend des passages du ballet Appalachian Spring d'Aaron Copland.
- Dimitri Tiomkin dans *Le crime était presque parfait* reprend la *Symphonie N°1* d'Henri Dutilleux.
- Franz Waxman s'est inspiré de la *Symphonie pathétique* de Piotr Ilitch Tchaïkovski et la *Symphonie N°4* de Gustav Mahler.
- John Williams pour *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*) s'est inspiré des *Nocturnes* de Claude Debussy, et pour *Star Wars* du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski ainsi que des *Planètes* de Gustav Holst.

Certains réalisateurs préfèrent même ne pas s'embarrasser de compositeurs et reprendre directement des pièces classiques : c'est le cas de Stanley Kubrick avec les films *Barry Lyndon* (où des airs traditionnels irlandais côtoient des pièces de Bach, Haendel, Mozart, Paisiello, Schubert et Vivaldi) et *2001, l'Odyssée de l'espace* (avec notamment la célèbre ouverture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss). Il fait cependant appel à Wendy Carlos pour arranger les pièces de Gioachino Rossini, Henry Purcell et surtout Ludwig van Beethoven pour *Orange mécanique*.

Il y a parfois également des filiations entre musiciens de films de générations différentes. Par exemple, Danny Elfman est à l'évidence très proche de Bernard Herrmann et un passage de la musique de Dominic Frontiere dans Brannigan est également très proche d'un des passage de la musique de Jerry Goldsmith dans *La Planète des singes*, tandis que Bill Conti est proche de la musique de Miklós Rózsa — on retrouve la thématique de *Ben-Hur* dans la série des *Rocky*.

Couples compositeur / réalisateur [modifier le code]

Les liens entre le compositeur de la musique et le réalisateur d'un film sont parfois si forts que leurs collaborations sont régulières et que des « couples cinématographiques » mythiques se sont formés comme :

- Francis Lai et Claude Lelouch (34 fois)
- John Williams et Steven Spielberg (26 fois)
- Vladimir Cosma et Jean-Pierre Mocky (18 fois)
- Nino Rota et Federico Fellini (15 fois)
- Raymond Lefèvre et Jean Girault (15 fois)
- Carter Burwell et Joel et Ethan Coen (15 fois)
- Danny Elfman et Tim Burton (14 fois)
- Alan Silvestri et Robert Zemeckis (14 fois)
- Howard Shore et David Cronenberg (14 fois)
- Éric Serra et Luc Besson (13 fois)
- Georges Delerue et Philippe de Broca (12 fois)
- Georges Delerue et François Truffaut (10 fois)
- Angelo Badalamenti et David Lynch (10 fois)
- Philippe Sarde et Claude Sautet (10 fois)
- Vladimir Cosma et Claude Zidi (10 fois)
- Joe Hisaishi et Hayao Miyazaki (10 fois)
- Jerry Goldsmith et Joe Dante (9 fois)
- Patrick Doyle et Kenneth Branagh (9 fois)
- Michel Legrand et Jacques Demy (9 fois)
- Dave Grusin et Sydney Pollack (9 fois)
- Marc Shaiman et Rob Reiner (9 fois)
- Mark Isham et Alan Rudolph (9 fois)
- Vladimir Cosma et Yves Robert (9 fois)
- Ennio Morricone et Sergio Leone (8 fois)
- Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock (8 fois)
- Goblin / Claudio Simonetti et Dario Argento (8 fois)
- Alberto Iglesias et Pedro Almodóvar (8 fois)
- James Newton Howard et M. Night Shyamalan (8 fois)
- Elmer Bernstein et John Landis (8 fois)
- John Ottman et Bryan Singer (7 fois)
- Vladimir Cosma et Claude Pinoteau (7 fois)
- Harry Gregson-Williams et Tony Scott (7 fois)
- Takeshi Kitano et Joe Hisaishi (7 fois)
- Marco Beltrami et Wes Craven (7 fois)
- David Newman et Danny DeVito (7 fois)
- Nicholas Hooper et David Yates (7 fois)
- Vladimir Cosma et Francis Veber (7 fois)
- Vladimir Cosma et Pascal Thomas (7 fois)
- James Horner et Ron Howard (7 fois)
- Nicolas Zourabichvili et Otar Iosseliani (7 fois)
- Popol Vuh et Werner Herzog (6 fois)
- Randy Edelman et Rob Cohen (6 fois)
- Danny Elfman et Sam Raimi (6 fois)
- Vladimir Cosma et Gérard Oury (6 fois)
- Hans Zimmer et Ridley Scott (6 fois)
- David Newman et Stephen Herek (6 fois)
- Pino Donaggio et Brian De Palma (6 fois)
- Danny Elfman et Gus Van Sant (6 fois)
- Alain Jomy et Claude Miller (5 fois)
- Marc Streitenfeld et Ridley Scott (5 fois)
- Clint Mansell et Darren Aronofsky (5 fois)
- Thomas Newman et Sam Mendès (5 fois)
- John Powell et Paul Greengrass (5 fois)
- Alexandre Desplat et Jacques Audiard (5 fois)
- Steve Jablonsky et Michael Bay (5 fois)
- Howard Shore et Martin Scorsese (5 fois)
- Ennio Morricone et Dario Argento (5 fois)
- Rupert Gregson-Williams et Dennis Dugan (5 fois)
- Hans Zimmer et Gore Verbinski (5 fois)

- Hans Zimmer et Ron Howard (5 fois)
- Hans Zimmer et Christopher Nolan (5 fois)
- Maurice Jarre et David Lean (4 fois)
- Michael Giacchino et J.J. Abrams (4 fois)

Réalisateurs-compositeurs [modifier le code]

Certains réalisateurs composent eux-mêmes la musique de leurs films ou de certains d'entre eux :

- John Carpenter
- Charlie Chaplin
- Clint Eastwood
- Vincent Gallo
- Satyajit Ray
- Robert Rodriguez
- Piotr Todorovski

Apparitions du musicien, dans le film [modifier le code]

Certains compositeurs de musique de film ont fait une brève apparition dans des films dont ils ont composé la musique, à la manière d'un caméo :

- Leopold Stokowski, qui a réorchestré les huit œuvres de musique classique du *Fantasia* de Walt Disney (1940), apparaît en ombre chinoise avant chaque séquence du film avec ses musiciens de l'Orchestre de Philadelphie.
- Alfred Newman apparaît au début du film *Comment épouser un millionnaire* comme chef d'orchestre.
- Bernard Herrmann apparaît à la tête de l'Orchestre de l'Albert Hall de Londres, dans *L'Homme qui en savait trop*.
- Miklós Rózsa apparaît dans *La Vie privée de Sherlock Holmes* comme chef d'orchestre.
- Duke Ellington apparaît sous les traits de *Pie Eye* dans *Autopsie d'un meurtre*.
- Michel Magne apparaît en chef d'orchestre de la revue dans *Mélodie en sous-sol* et en pianiste dans le studio de *Radio Plus* dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*.
- Charles Dumont dans son propre rôle dans *Les Aventures de Michel Vaillant*.
- Serge Gainsbourg apparaît dans *Le Pacha* dans un studio d'enregistrement où il joue la fameuse chanson *Requiem pour un con*.
- Francis Lai, compositeur des films de Claude Lelouch, apparaît sous les traits d'un accordéoniste aveugle dans le film *Les Uns et les Autres* (1981). Ce même personnage était un personnage de second rôle dans *Smic, Smac, Smoc* (1971).
- Philippe Sarde apparaît dans le film *Le Juge et l'Assassin* de Bertrand Tavernier comme pianiste.
- Jerry Goldsmith apparaît dans les deux *Gremlins* : dans le premier, à une convention d'inventeurs et dans le second, en tant que passant dans le hall de l'immeuble où se déroule le film.
- Eric Serra, compositeur de Luc Besson, apparaît comme *Enrico*, le bassiste dans une scène de fête de *Subway*.
- Angelo Badalamenti joue le rôle d'un producteur de cinéma mafieux dans *Mulholland Drive* de David Lynch.
- Quincy Jones, qui a composé le thème *Soul Bossa Nova*, apparaît dans son propre rôle au début de Austin Powers dans Goldmember.
- Étienne Perruchon apparaît dans le film *Les Bronzés 3 : Amis pour la vie* dans le rôle d'un pianiste de restaurant.
- Jean-Michel Bernard apparaît dans le film de Michel Gondry, *La Science des rêves* en tant que policier mélomane.
- Les Daft Punk apparaissent dans le film *Tron : L'Héritage*, jouant deux DJ (portant un casque, comme d'habitude) lors d'une soirée.

Musiques de film célèbres [modifier le code]

- *The Murder* dans *Psychose* (Bernard Herrmann).
- Le *James Bond Theme* dans *James Bond 007 contre Dr. No* (Monty Norman, réorchestré par John Barry).
- Le *Main Title* de *Lawrence d'Arabie* (Maurice Jarre).
- *The Pink Panther Theme* de *La Panthère rose* (Henry Mancini).
- *Le thème de Camille* dans *Le Mépris* (Georges Delerue).
- *Paris en colère* dans *Paris brûle-t-il?* (Maurice Jarre, chanté par Mireille Mathieu).
- *The Ecstasy of Gold* dans *Le Bon, la Brute et le Truand* (Ennio Morricone).
- *Ainsi parlait Zarathoustra* dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (Richard Strauss).
- *L' uomo dell armonica* dans *Il était une fois dans l'Ouest* (Ennio Morricone).
- *William Tell Overture* dans *Orange mécanique* (Gioachino Rossini).
- *Love Theme* du *Parrain* (Nino Rota).
- *Theme from Jaws* des *Dents de la mer* (John Williams).
- *Main Title* de *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir* (John Williams).
- La *Chevauchée des Walkyries* dans *Apocalypse Now* (Richard Wagner).
- *The Imperial March* dans *Star Wars, épisode V : L'Empire contre-attaque* (John Williams).

- *Titles* dans *Les Chariots de feu* (Vangelis).
- *Back to the Future Theme* de *Retour vers le futur* (Alan Silvestri).
- *The Batman Theme* de *Batman* (Danny Elfman).
- *Conquest of Paradise* dans *1492 : Christophe Colomb* (Vangelis).
- *My Heart Will Go On* dans *Titanic* (James Horner, chanté par Céline Dion).
- *Lux æterna* dans *Requiem for a Dream* (Clint Mansell).
- *La valse d'Amélie* dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Yann Tiersen).
- *Hedwig's Theme* dans Harry Potter à l'école des sorciers *(John Williams)*.
- *In dreams* dans *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* (Howard Shore).
- *He's a Pirate* dans *Pirates des Caraïbes : La malédiction du Black Pearl* (Hans Zimmer).

Récompenses [modifier le code]

Les compositeurs de musique de film peuvent être récompensés par des prix tels que l'Oscar de la meilleure musique de film, le Golden Globe de la meilleure musique de film le César de la meilleure musique originale ou les World Soundtrack Awards.

Notes et références [modifier le code]

1. ↑ a et b (en) Part I: Igor Stravinsky on Film Music - Article paru dans *The Musical Digest* de septembre 1946, reproduit sur le site de la Film Music Society
2. ↑ Mario d'Angelo, *La musique dans le flux télévisuel*, OMF-Paris Sorbonne, série Activités et institutions musicales, 2013.
3. ↑ Yannick Rolandeau est cinéaste et scénariste, réalisateur de Pop Corn (1998). Voir: http://www.lumiere.org/esthetique/jaws.html .
4. ↑ Alexandre Tilsky « Les dents de la mer : analyse d'une partition incisive » ; sur http://www.lumiere.org/esthetique/jaws.html (consulté le 4/06/2013)
5. ↑ Voir dans le supplément « Le film commenté par Claude Pinoteau » du DVD du film *La Boum* (Gaumont FG315585).
6. ↑ Dans l'article cité ci-dessus, Stravinski dit aussi de la musique de film : « La seule fonction de la musique de films est de nourrir son compositeur ». Habitué à écrire des partitions pour ballets, il ne digère pas l'échec de sa première musique écrite pour un film.
7. ↑ Mario d'Angelo, *op. cit.*
8. ↑ Marc-Olivier Dupin, La musique à l'image, *Les enjeux d'une meilleure prise en compte de la musique originale dans la création cinématographique et audiovisuelle*. Rapport de mission, octobre 2011, p. 4. Sur http://www.cnc.fr/web/fr/rapports/-/ressources/788024 (consulté le 10/09/ 2012)
9. ↑ Mario d'Angelo, *op. cit.*, p. 18-20.
10. ↑ Mario d'Angelo, Alexandre Beneteau, Jérôme Rossi, Philippe Lavat. L'étude a été réalisée avec le soutien de la SPEDIDAM
11. ↑ S'agissant d'une oeuvre enregistrée sur phonogramme, on parle alors de synchronisation.
12. ↑ Mario d'Angelo, *op. cit.*, p. 28-32
13. ↑ MArio d'Angelo, *op. cit.*, p. 67 et suivantes.
14. ↑ Dans le film *The Rose* les concerts filmés sont enregistrés live avec un multipiste, dans *Autour de minuit* de Bertrand Tavernier, la musique est interprétée, enregistrée et filmée simultanément avec la comédie
15. ↑ *Encyclopédie de la musique*, Paris, Livre de poche, 1983, p. 208
16. ↑ Philippe Sarde fait des études d'harmonie, de contrepoint, de fugue et de composition avec Noël Gallon
17. ↑ François Truffaut, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, 1967, p. 279

Annexes [modifier le code]

Bibliographie [modifier le code]

- Théodor Adorno et Hanns Eisler (trad. Jean-Pierre Hammer), *Musique de cinéma*, Paris, Arche éditeur, 1972, 184 p. (ISBN 2-85181-148-7).
- Pierre Berthomieu, *La Musique de film*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions » (n° 14), 2004, 218 p. (ISBN 2-252-03452-1).
- N.T. Binh (dir.), *Musique et cinéma : le mariage du siècle ?*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2013, 258 p. (ISBN 978-2-330-01608-1).
- Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2013, 239 p. (ISBN 978-2-200-24790-4).
- Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique et poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, 478 p. (ISBN 2-86642-364-X).
- Cristina Cano (trad. Blanche Bauchau), *La Musique au cinéma : musique, image, récit*, Rome, Gremese, coll. « Petite bibliothèque des arts », 2010, 268 p. (ISBN 978-88-7301-674-8).
- Cécile Carayol (préf. Michel Chion, post. Gilles Mouëllic), *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire / Série cinéma », 2012, 320 p. (ISBN 978-2-7535-1819-3).
- Antoine Hennion (dir.), *Les Musiques des films*, Toulouse, Privat SAS, coll. « Vibrations » (n° 4), 1987, 326 p. (ISBN 2-7089-6193-4).
- François Jost (dir.) et Réal La Rochelle (dir.), « Cinéma et musicalité », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Montréal, Université de Montréal, vol. 3, n° 1, automne 1992, p. 4-157 (ISSN 1181-6945, lire en ligne).

- Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma, archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, éditions MF, coll. « Répercussions », 2012, 483 p. (ISBN 978-2-915794-55-7).
- Stéphane Lerouge, Sophie Loubière et Alain Pierron, *100 compositeurs de bandes originales de films*, Paris, MBC, coll. « 100 % », 2002, 144 p. (ISBN 2-912999-04-9).
- Jerrold Levinson (trad. Roger Pouivet et Jean-Pierre Cometti), *La Musique de film : fiction et narration*, Pau, PUPPA, coll. « Quad », 1999, 72 p. (ISBN 2-908930-61-7).
- Mario Litwin, *Le Film et sa musique : création, montage*, Orléans, Romillat, coll. « Consonances », 1992, 192 p. (ISBN 2-87894-028-8).
- Marie-Noëlle Masson (dir.) et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, 255 p. (ISBN 2-86847-891-3).
- Gilles Mouëllic, *La Musique de film pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2003, 95 p. (ISBN 2-86642-369-0).
- François Porcile (dir.) et Alain Garel (dir.), *La Musique à l'écran*, Condé-sur-Noireau et Paris, C. Corlet et Télérama, coll. « Cinémaction » (n° 62), 1992, 214 p. (ISBN 2-85480-376-0).
- Jean-Paul Rappeneau, Benoît Jacquot, Atom Egoyan *et al.* (coordonné par N.T. Binh, José Moure et Frédéric Sojcher), *Cinéma et musique, accords parfaits : dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2014, 208 p. (ISBN 978-2-87449-190-0).
- Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film : pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*, Paris, Scope, coll. « Tournage », 2008, 239 p. (ISBN 978-2-912573-18-6).
- Mario d'Angelo, *La Musique dans le flux télévisuel*, Paris, OMF-Paris Sorbonne, série Activités et institutions musicales,9, 82 pages, ISBN 2-84591-203-X

Articles connexes [modifier le code]

- Film musical
- Bande son
- Produit dérivé (marketing)
- Bandes originales les plus vendues en France
- Ciné-concert
- Catégorie:Compositeur de musique de film
- Catégorie:Compositeur français de musique de film

Liens externes [modifier le code]

- La musique au temps du cinéma muet
- Valeur esthétique et fonction dramatique de la musique de film - Mario Litwin, *Positif*, n° 389-380
- La musique à la rescousse du suspense - Mario Litwin, *CinémAction*, n° 71
- Site sur la musique de film

Portail du cinéma **Portail de la réalisation audiovisuelle**
Portail de la musique **Portail de Bollywood**
Portail des comédies musicales

Catégorie : Musique de film

Dernière modification de cette page le 21 juillet 2014 à 04:41.

Droit d'auteur : les textes sont disponibles sous licence Creative Commons paternité partage à l'identique ; d'autres conditions peuvent s'appliquer. Voyez les conditions d'utilisation pour plus de détails, ainsi que les crédits graphiques. En cas de réutilisation des textes de cette page, voyez comment citer les auteurs et mentionner la licence.
Wikipedia® est une marque déposée de la Wikimedia Foundation, Inc., organisation de bienfaisance régie par le paragraphe 501(c)(3) du code fiscal des États-Unis.

Politique de confidentialité À propos de Wikipédia Avertissements Développeurs Version mobile